

*Una grottesca «fantocciata»:
dissonanze pirandelliane nella scrittura
di Laura Di Falco*

di Donatella La Monaca*

Con impietosa chiaroveggenza, nel 1893, Luigi Pirandello traccia sulla “Nazione letteraria” un profilo della «sensibilità moderna» inquinato dall’insidia del «malessere intellettuale», della «malattia morale»:

Egoismo, spassatezza morale, mancanza di coraggio di fronte alle avversità, pessimismo, nausea, disgusto di sé stessi, neghittagine, incapacità di volere, fantasticheria, straordinaria emotività, suggestibilità, bugiarderia incosciente, facile eccitabilità dell’immaginazione, mania d’imitare e sconfinata stima di sé stessi¹.

Prende corpo così, in *Arte e coscienza d’oggi*, un ritratto inquietante dell’epoca a lui contemporanea segnato dalla desolata percezione di «smarrimento in un cieco, immenso labirinto circondato tutt’intorno da un mistero impenetrabile» in cui la «coscienza moderna» si staglia come un «sogno angoscioso» attraversato da «rapide larve», «una mischia disperata», un «cozzo di voci discordi, un’agitazione continua»². In una elettiva consonanza già nel 1890, Federico De Roberto consegna ad un saggio su *Maupassant e Tolstoi* una diagnosi implacabile e al tempo stesso profetica della crisi di fine Ottocento:

Il figurino intellettuale, ai nostri giorni, è il pessimismo; viene di Germania, ma i sarti d’ogni altro paese lo adottano. Se questo scorciò di secolo avrà in avvenire una denominazione, si può scommettere che sarà chiamato il tempo dello scontento universale. Nessuna fede, nessuna illusione sorregge gli uomini che sembrano aver visto il fondo di tutto; in religione, in politica, in

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d’oggi* (1893), in Id., *L’umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994, pp. 241-2.

² *Ibid.*

filosofia, in arte, un dilettantismo infecondo fa continuamente passare da un sistema ad un altro col preconcetto che tutti si equivalgono nell'impotenza a contentarci. Il disagio è da per tutto³.

Natale Tedesco indaga esemplarmente le modalità con cui l'autore dei *Viceré* erode dall'interno logiche interpretative e moduli espressivi del naturalismo⁴, postulandone al tempo stesso la moderna ricodifica, in un significativo accordo di scelte tematiche e formali con lo scrittore agrigentino. Si addensa, infatti, sul filo rosso del conflittuale rapporto tra la «cognizione della realtà» e l'«interna trama della coscienza»⁵, direbbe Salvatore Battaglia, l'analogia tensione di De Roberto e Pirandello a drammatizzarne sulla pagina la collisione, interpretandola attraverso la chiave elettiva della deformazione espressionistica.

Affonda consapevolmente nel solco di tale tradizione letteraria isolana che, per dirla ancora con Tedesco, condensa nella cifra «sagistica-riflessiva», la scepse dei turbamenti coscienziali ed epocali, il romanzo più monumentale di Laura Di Falco, *Le tre mogli*, edito da Rizzoli nel 1967, tradotto in Spagna e in America Latina e accolto nello stesso anno della pubblicazione con il «Premio Savarese». All'assetto imponente della narrazione e all'ordito molteplice dei sensi in essa riposti, colti come i tratti identitari della scrittura dell'autrice, allude la motivazione pronunciata da Enrico Falqui proprio in occasione del riconoscimento letterario intitolato allo scrittore ennese:

Un'opera di largo respiro, dove trovano felice sviluppo le qualità che la distinsero fin dalle prime prove, e cioè la capacità di rendere con evidenza drammatica e psicologica, le situazioni complesse. Dentro la cornice di un quadro storico che dallo scorciò dell'Ottocento, giunge alle soglie della seconda guerra mondiale, la vicenda acquista significati di una condizione morale e sociale⁶.

Il crescente interesse nei confronti della scrittrice e pittrice siciliana, all'anagrafe Laura Anna Lucia Carpinteri⁷, nata nel 1910 a Canicattini

³ Cfr. Federico De Roberto, *Maupassant e Tolstoi*, in «Fanfulla della domenica», 31 agosto 1890.

⁴ Cfr. Natale Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1989.

⁵ Salvatore Battaglia, *La coscienza della realtà nei romanzi di Svevo*, in «Filologia e letteratura», X, 1964, 3, p. 1.

⁶ Cfr. Assegnato a Laura Di Falco il premio letterario «Savarese», in «L'eco della stampa», 63, 10, 1967.

⁷ Cfr. Donatella La Monaca, *Le 'corde' inquiete di Laura Di Falco*, in *Scrittrici siciliane del Novecento*, Palermo, Flaccovio, 2008, pp. 33-42.

Bagni, un piccolo centro in provincia di Siracusa, si affianca al merito, recente risveglio editoriale che ha condotto alla ristampa integrale di tre tra gli otto romanzi di cui si compone il suo percorso *Le tre mogli*, per l'appunto, *Una donna disponibile* del 1959 e *L'inferriata* del 1976, finalista al Premio Strega con il plauso di Eugenio Montale. Di «talento narrativo più che notevole»⁸ il poeta ligure aveva già scritto recensendo nel 1954 *Paura del giorno*, il romanzo d'esordio dell'autrice. Figurano in volume anche i racconti nati, sin dal 1950, dalla collaborazione con quotidiani e periodici come «Il Mondo» di Pannunzio, accolti, come lei stessa ricorda, «con un coro di approvazioni e di elogi da parte di tre uomini il cui giudizio era molto temuto, e cioè Ennio Flaiano, Sandro De Feo e Vitaliano Brancati». «Tranches esistenziali narrate senza coinvolgimenti emotivi, con distanza critica in una prosa tersa e scattante, con tocchi lievi e stranianti» scrive Gisella Padovani, cogliendo nella scelta «dell'ironia, talvolta crudele, e del paradosso»⁹, la cifra espressiva della tensione etica e sociale che pervade l'ispirazione compositiva dei racconti. Non a caso, vengono evocate sensibili consonanze tematiche e formali, con il Moravia dei *Racconti romani* e ancor di più con il Brancati interprete, nella sua acuminata comicità, di un demistificante moralismo narrativo.

Tra le ragioni della rinnovata valorizzazione della parabola intellettuale ed artistica di Laura Di Falco si pone la sua riconfigurazione all'interno di una mappa della «dimora» isolana ridisegnata in modo inclusivo, nel suo intrinseco rapporto dialogico con la cultura europea, crocevia fecondo di identità e diversità. Dalla convinzione che fosse necessario non acquietarsi entro canoni storiografici codificati quanto ridiscuterli, scompaginarli, ipotizzarne nuovi orizzonti è maturata, con il coordinamento scientifico di Natale Tedesco, la realizzazione, nel 2000, del volume ottavo della monumentale *Storia della Sicilia, Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*¹⁰ entro cui le esperienze letterarie di scrittrici come Elvira Mancuso, Laura Di Falco, Teresa Carpinteri, Livia De Stefani cooperano ad affrancare la fisionomia della tradizione isolana da impianti storiografici attardati.

⁸ Eugenio Montale, *Paura del giorno di Laura Di Falco, Prose 1954*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. I, p. 1720.

⁹ Cfr. Laura Di Falco, *Racconti*, a cura di M. Tropea e G. Padovani, Siracusa, Lussografica, 2001.

¹⁰ Cfr. *Storia della Sicilia, Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di N. Tedesco, Roma, Editalia, 2000, vol. VIII.

In tale delineazione della topografia culturale e letteraria della Sicilia come il «luogo della più vasta e acuta intelligenza umana, ma di un'intelligenza che è remora e dolore»¹¹, hanno riconquistato la loro legittima significatività autori e opere a torto spesso confinati ai margini di gerarchie usurate. In questa prospettiva, l'invenzione narrativa di Laura Di Falco riscoperta anche alla luce dello scambio intellettuale della scrittrice con Alvaro, Cassola, Anna Banti, Maria Bellonci, contribuisce a declinare tra passato e presente, l'autobiografia dell'isola nella sua endemica ambivalenza, nella coesistenza di luci ed ombre, realtà e visione, classicismo e contemporaneità.

«Scrivere è un terribile bisogno, quasi una persecuzione» dichiara l'autrice in un'intervista del 1981, confermando, in anni maturi, la vocazione ad animare sulla pagina storie di destini individuali, soprattutto femminili, sempre esemplari di sorti collettive, «strumento di comprensione» di più vasti e complessi scenari storico-sociali. E che l'accoglimento del reale implicasse il corroderne dall'interno le convenzioni, straniandone le sembianze e drammatizzandone le contraddizioni proprio sul crinale dell'eversione pirandelliana, lo ha bene intuito Arnaldo Bocelli nella delineazione del profilo intellettuale della scrittrice per il dizionario enciclopedico della Treccani:

I suoi romanzi hanno in comune, nella varietà dei temi, una singolare attitudine a rendere con evidenza drammatica e quasi scenica psicologie e sensazioni complesse, spesso abnormi e insieme a far lievitare quanto di naturalistico è ancora nell'impianto e nei modi della narrazione in una atmosfera umoresca, di un humor che si spinge sino al grottesco o all'espressionistico¹².

Trae l'avvio dall'austerità di un'educazione ecclesiastica patita senza vocazione, la torbida vicenda di Ferdinando di Riva Secca, personaggio intorno a cui ruota l'affresco corale delle *Tre mogli*. Una luce presaga di dolorose mistificazioni si infiltrà, sin dalle pagine iniziali, tra i pensieri più riposti del giovane discendente di una delle famiglie più blasonate della Siracusa postunitaria, svelandone, in un crescendo chiaroscurale, il desiderio di rivalsa nei confronti di una segregazione

¹¹ Cfr. Leonardo Sciascia, *Del dormire con un occhio solo*, saggio introduttivo a Vitaliano Brancati, *Opere (1932-1946)*, Milano, Bompiani, 1987, vol. I. Di tale nozione si avvale Domenica Perrone per rileggere alcune tra le esperienze letterarie attraverso cui prende corpo la geografia culturale ed esistenziale della Sicilia. Cfr. Domenica Perrone, *In un mare di inchiostro. La Sicilia letteraria dal moderno al contemporaneo*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012.

¹² Cfr. *La Di Falco presenta Figli e fiori*, in «Società e cultura», 16 marzo 2000.

dal mondo impostagli sin da adolescente a causa di una congenita menomazione della virilità, vissuta dal casato di appartenenza come segno di infamia. La traumatica scoperta della verità determina la spietata formazione alla dissimulazione cui Ferdinando plasma la mente, lo spirito e quel corpo improvvisamente rivelatogli estraneo e nemico. Con mano sapiente la scrittrice lo scorta in un percorso di cui l'ambivalenza, la doppiezza, l'ipocrisia e l'inganno si ergono a norma e l'antifrasì a qualità formale della narrazione.

La scrittura somatizza, infatti, in uno stridente controcanto di ascendenza pirandelliana, udibile solo dal lettore, tutta la dissonanza tra l'agire e il sentire del protagonista che più si mortifica, più si eleva ad emblema di severità, compunzione, rigore, più ribolle di tumultuanti brame di vendetta, affilate nel tempo in lucide strategie di ascesa sociale ed economica. Si dispiega entro tali coordinate un rovesciamento etico cui la pagina pirandelliana offre una ribalta straniante sin dalla farsa ilarotragica del *Turno*, romanzo del 1895, alimentando una commedia umana a cui l'autore, per voce dell'arguto Don Diego Alcozer, guarda come ad una «sciocca fantocciata»¹³.

In modo altrettanto provocatorio nelle *Tre mogli*, la finzione si infiltra pervasiva nel tessuto capillare dei rapporti sociali, istituzionali, affettivi di un mondo che la narrazione teatralizza, però, nelle forme di una grottesca «fantocciata».

Un umore corrosivo scorre, infatti, nelle fibre di una realtà governata in tutti i suoi risvolti da interesse, calcolo o cieca istintualità. Un'atmosfera di dissoluzione aleggia sull'avvicendamento di epoche e generazioni, dall'infeudamento delle prospettive risorgimentali all'insorgere violento del fascismo, sino alle soglie del secondo conflitto mondiale, attraverso la devastazione della guerra di trincea e la roboante propaganda della colonizzazione abissina. Destini individuali e collettivi si stritolano, infatti, tra le maglie delle macchinazioni di Ferdinando, quasi che la sua mutilazione si elevi a marchio della corruzione umana, ad onta di quelle eccezionali doti di ingegno e freddezza cui deve la graduale creazione di un impero economico.

L'impotenza fisica si converte in una sorta di cancro dell'anima che fagocita, nell'«immobilità inerte della sua esistenza», la sorte delle tre «mogli», Diomira, Giulietta e Ofelia, tre sorelle, diversamente coinvolte nelle volute di questo paradossale «gioco delle parti». Tra di esse si staglia, per la tempra di un protagonismo che amplifica al femminile

¹³ Luigi Pirandello, *Il turno*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1990, vol. I, p. 291.

il temperamento di Ferdinando, Diomira la «scamiciata», «con la sua miseria di prostituta sconfitta e la ricchezza prepotente»¹⁴ di un corpo abusato e deprivato della sua fecondità. L'unione in matrimonio con l'«invalido» barone di Riva Secca interseca, in un desolato accordo, la ripulsa della donna per il genere maschile e la stessa strenua ambizione ad un'affermazione sociale che la risarcisca dalle umiliazioni sofferte: «C'era come una sorte comune fra lui e quell'avanzo di tanti amori; destinati entrambi a rimanere sterili, come la terra quando non è seminata»¹⁵, si legge in una delle impietose incursioni nell'inesausto soliloquio del protagonista. Non può che soffocare, schiacciata dal peso delle menzogne, la fragile esistenza di Giulietta legata a Ferdinando da una inconfessata dedizione brutalmente infranta dallo svelamento della tara fisica e del reticolo di falsità su di essa edificato. Trasandata e rapace nel suo rapporto con la 'roba' è invece Ofelia, confinata nel ruolo di serva recalcitrante eppure sottomessa, sino ad un epilogo che, in una sorta di 'turno' beffardo, le consegna le chiavi dell'amministrazione patrimoniale, consacrandola però, all'apice di un acre disvelamento umoristico, «maschera bianca di gesso, in una fissità sepocrale»¹⁶, emblema pirandelliano per figurazione e lessico, della corrosione dei tempi.

«Siamo come i poveri ragni, che per vivere han bisogno d'intessersi in un cantuccio la loro tela sottile», scriveva Pirandello alla sorella Lina nel 1886, ed è proprio nelle trame sempre più fitte di una ragnatela vischiosa che, parafrasando ancora quello scambio epistolare, l'«enorme pupazzata» dei Riva Secca si avviluppa «senza nesso, senza spiegazione mai»¹⁷.

Brulica intorno a tale ordito menzognero una folla di personaggi minori attraverso le cui microstorie prende corpo una cartografia inclemente delle bassezze, delle pulsioni che asservono l'animo umano, sondato nelle tonalità più fosche, contaminato dall'abbarbicamento rapace alle logiche della riconoscibilità sociale.

«Noi siamo come le povere lumache che per vivere han bisogno di portare a dosso il loro guscio fragile, o come i poveri molluschi che vogliono tutti la loro conchiglia in fondo al mare»¹⁸, scrive ancora Piran-

¹⁴ Laura Di Falco, *Le tre mogli*, Siracusa, VerbaVolant edizioni, 2013, p. 221.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Ivi, p. 500.

¹⁷ Cfr Luigi Pirandello, *Lettere giovanili da Palermo e Roma (1886-1889)*, Roma, Bulzoni, 1994.

¹⁸ *Ibid.*

dello a Lina, con un’inflessione di compatimento per la vulnerabilità della condizione umana: «siamo ragni, lumache e molluschi di una razza più nobile – passi pure – non vorremmo una ragnatela, un guscio, una conchiglia – passi pure – ma un piccolo mondo sì, e per vivere in esso e per vivere di esso»¹⁹. Cova già, nell’embrione privato della corrispondenza, la dolente percezione dell’angustia delle convenzioni da cui gli uomini si lasciano attanagliare, mossi dal bisogno primitivo di radicarsi entro un involucro identitario. E serpeggià altresì, pur nella inesorabilità di tale constatazione, quella tensione ad affrancarsi dalla «trappola» della socialità che troverà nella parabola di Vitangelo Moscarda la più provocatoria incarnazione:

Quando tu non hai più un sentimento, perché sei riuscito a non stimare, a non curare più gli uomini e le cose, e ti manca perciò l’abitudine, che non trovi, e l’occupazione, che sdegni – quando tu, in una parola, vivrai senza la vita, penserai senza un pensiero, sentirai senza cuore – allora tu non saprai che fare: sarai un viandante senza casa, un uccello senza nido²⁰.

Nel «vivere senza la vita» profilato nel dettato epistolare, nel postulare le figurazioni del «viandante senza casa», dell’«uccello senza nido» si disegna, in prospettiva, la sprezzante abiura del protagonista di *Uno nessuno e centomila* ad ogni legame terreno, persino allo stigma anagrafico del nome, in virtù di una nozione della vita che «non conclude»²¹.

Memore di tutto l’empito dissacratore di tali dinamiche, il romanzo della Di Falco, esacerba volutamente la diversa, eppure analoga voracità con cui Ferdinando e Diomira si radicano nella specola angusta e soffocante del loro «piccolo mondo» nell’exasperato intento di cancellare, tra i paludamenti posticci del possesso, del prestigio, della visibilità sociale, la propria umanità mutilata e offesa.

Pur divorata da un male sordo che le corrode le viscere, Diomira non cessa di pianificare ossessivamente esequie imperiali per una cerimonia funebre che spettacolarizzi pubblicamente la sua ascesa da cortigiana vilipesa ad aristocratica opulenta:

Diomira sempre vigile nonostante la droga, si prestava al gioco; rispondeva a cenni e a sorrisi; dentro di sè covava un odio sordo, che le richiamava il basso

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Milano, Mondadori, vol. II, 1998, p. 900.

del vicolo e la sua vita miserabile di allora. Era questo il martirio, a cui si era esposta volutamente per conquistare quest'ultima sua gloria²².

La morte la ghermisce mentre, corrosa dal livore, rivendica il suo ruolo in uno straniante guizzo di sfida scagliato verso la sorella minore, Giulietta, ignara della menomazione fisica di Ferdinando di cui è invaghita e potenziale erede di tutti quei privilegi da Diomira perseguiti con maniacale esclusivismo. La consapevolezza della disperata impotenza cui l'agonia la condanna e al tempo stesso l'insensata euforia per la disillusione che attende la sua 'rivale' si drammatizzano nella risata grottesca con cui, pirandellianamente, si congeda dalla mascherata delle mondanità:

Immobile, sul limitare della porta, Giulietta osservava infatti, ma non osava entrare nella camera. Diomira ritrovò la forza di sollevare la testa dal guanciale. "Ti piacerebbe avere mio marito dentro il letto. Confessa" disse a denti stretti e strascicava le sillabe come per farle durare più a lungo. Giulietta non si scusò, non disse nulla. "Ti piacerebbe" ripeté Diomira con lo stesso tono di prima, e subito dopo scoppì in una risata lunga, profonda, sconcertante, che si trasformò presto nel rantolo, e finalmente in silenzio, per sempre²³.

Nella sinistra deformazione della risata di Diomira riecheggia il fragore dell'«enorme sardonica risata» che «scoppia fracassante e rimomba orribile»²⁴ nell'epilogo della novella *C'è qualcuno che ride*, emblema paroressistico, nella stagione ultima dello scrittore, dell'irresolutezza de-risoria dell'esistenza umana.

Di «scontento universale» argomentava sin dal 1890 l'autore dei *Viceré* preconizzando un secolo, il Novecento, in cui «nessuna fede, nessuna illusione» avrebbe sorretto «gli uomini che sembrano aver visto il fondo di tutto». Non a caso ad «una scontentezza che le si infiltrava nell'anima come un nemico segreto, una sorta di angoscia come se le fosse mancata qualche cosa; forse per le condizioni di salute di sua madre o perchè era questo il destino comune degli esseri umani»²⁵ allude Lauretta, sorella di Ferdinando, duplicemente sacrificata alle logiche distorte del casato e alle idealità calpestate del marito.

E di fatto, ad avvolgere le dinamiche umane nell'invenzione narrativa della Di Falco è una trama di «illusioni» in cui le premonizioni

²² Di Falco, *Le tre mogli*, cit., p. 444.

²³ Ivi, p. 447.

²⁴ Luigi Pirandello, *C'è qualcuno che ride*, in *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1990, vol. 3, tomo I, p. 695.

²⁵ Ivi, pp. 134-5.

derobertiane sembrano intersecare le demistificazioni pirandelliane così come esse si esprimono nel «flusso epocale di forme fittizie» dei *Vecchi e i giovani*, tra i testi più riconoscibili nella filigrana compositiva delle *Tre mogli*.

Sulla centralità del lessema «illusione» si muove, infatti, il discorso saggistico di un De Roberto che a tale insegnava aveva ispirato il suo romanzo *L'illusione* e sulla plurivocità dello stesso termine Pirandello intesse nei *Vecchi e i giovani* una delle sue più impietose requisitorie. «Illusioni incoscienti, finzioni spontanee e necessarie dell'anima, simulazioni e dissimulazioni d'ogni sorta, pensieri coperti, commedie di garbate e graziose menzogne», così declinate nel tessuto lessicale e semantico del dettato pirandelliano, si ricompongono nel monologo a tesi di don Cosmo Laurentano. La vita quotidiana scorre infatti, nel suo animoso argomentare, tra «affanni» illusori: i «tormenti», le «fedi» periscono e si sfaldano dopo aver «giocato» con gli uomini, dopo averli resi protagonisti di una mendace «recita a soggetto»:

Così tutte le cose... sospirò don Cosmo, mettendosi a passeggiare per la sala; e seguitò, fermandosi di tratto in tratto: – Una sola cosa è triste, cari miei: aver capito il giuoco! Dico il giuoco di questo demoniaccio beffardo che ciascuno di noi ha dentro e che si spassa a rappresentarci di fuori, come realtà, ciò che poco dopo egli stesso ci scopre come una nostra illusione, deridendoci degli affanni che per essa ci siamo dati, e deridendoci, anche come avviene a me, del non averci saputo illudere, poiché fuori di queste illusioni non c'è più altra realtà... E dunque non vi lagnate! Affannatevi e tormentatevi, senza pensare che tutto questo non conclude. Se non conclude è segno che non deve concludere, e che è vano cercare una conclusione. Bisogna vivere, cioè illudersi; lasciar giocare in noi il demoniaccio beffardo, finché non si sarà stancato; e pensare che tutto questo passerà... passerà²⁶.

La stessa ridda di simulazioni che sottentra alla sceneggiatura del romanzo pirandelliano, modula, esacerbata al parossismo, la partitura inventiva delle *Tre mogli*. Il «demoniaccio beffardo» dei *Vecchi e i giovani* che si erge, infatti, nella dissacrante riflessione pirandelliana, come il regista occulto di un copione di cui gli uomini sono interpreti, si tramuta nell'ordito narrativo della Di Falco in un demiurgo maligno. Ciascun personaggio, vittima o carnefice, viene fagocitato dalle spoglie del travestimento politico, sociale, affettivo che incarna e si dibatte nelle pastoie di un destino claustrofobico. La «coscienza del fingere» si contamina con la mistificazione etica, si piega a fini trasformistici ed

²⁶ Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani*, in *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1998, vol. II, pp. 509-10.

utilitaristici, sia privati che pubblici, il cui epilogo però, dopo l'ingannevole ebbrezza della conquista, risucchia in un gorgo senza ritorno.

Nella orchestrazione narrativa del romanzo di Laura Di Falco, la militanza conoscitiva che Pirandello affida al disincantato eppure agonistico monito di Don Cosmo, si fonde con il patimento che pervade la pur analoga tastiera ragionativa dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, particolarmente eloquente in uno dei passi del romanzo pirandelliano che più intesse con il monologo di Don Cosmo dei *Vecchi e i giovani*, una fitta intertestualità:

Ah, se ognuno di noi potesse per un momento staccar da sé quella metafora di se stesso, che inevitabilmente dalle nostre finzioni innumerevoli, coscienti e incoscienti, dalle interpretazioni fittizie dei nostri atti e dei nostri sentimenti siamo indotti a formarci; si accorgerebbe subito che questo lui è un altro, un altro che non ha nulla o ben poco da vedere con lui; e che il vero lui è quello che grida, dentro, la colpa: l'intimo essere, condannato spesso per tutta intera la vita a restarci ignoto! Vogliamo a ogni costo salvare, tener ritta in piedi quella metafora di noi stessi, nostro orgoglio e nostro amore. E per questa metafora soffriamo il martirio e ci perdiamo, quando sarebbe così dolce abbandonarci vinti, arrenderci al nostro intimo essere, che è un dio terribile, se ci opponiamo ad esso; ma che diventa subito pietoso d'ogni nostra colpa, appena riconosciuta, e prodigo di tenerezze insperate. Ma questo sembra un negarsi, e cosa indegna d'un uomo; e sarà sempre così, finché crederemo che la nostra umanità consista in quella metafora di noi stessi²⁷.

L'amarezza dolente di tali riflessioni, la constatazione dell'insensatezza che uncina gli uomini a fallaci «metafore di se stessi» alienandoli dal proprio «intimo essere» nel malinteso intento di schermarli dalle debolezze, dalle irresolutezze, dalle fragilità in esso insite, si riverbera nelle ormai tardive elucubrazioni del protagonista delle *Tre mogli*. Dopo un'intera esistenza trascorsa a perpetrare un perverso «giuoco di finzioni coscienti» Ferdinando ne avverte tutta la vacuità in un «momento di silenzio interiore» che smaschera ogni travestimento svelandone la nudità inerme:

Era diventato vecchio e quasi non se ne era accorto. A che valeva avere messo insieme tante ricchezze. Qualcuno pensava già alla sua morte, la fine della sua potenza e della sua gloria. Un senso di precarietà e di insicurezza lo assalì, si solidificò nell'aria, si impersonò in voci e figure assai più temibili di quelle della stessa Ofelia [...] Come era breve la vita; eppure a viverla era sembrata così lunga, con le sue fatiche e le difficili conquiste. Né c'era inganno o scaltrezza

²⁷ Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 641.

buoni a sottrarlo a quel preannuncio di fine, che gli giungeva inatteso come un tradimento. La sera si inoltrò con i soliti bagliori sul mare con le barche che andavano a pesca di polipi, la campana dello Spirito Santo suonò la prima ora di notte, i lampioni si sostituirono alle luci dei negozi. Ferdinando osservava dalla finestra del salone il paesaggio, su cui il cielo si stendeva senza stelle come un presentimento²⁸.

L'intero impianto del romanzo elegge l'erosione sociale ed etica a principio compositivo investendo di un empito deformante persino la geografia siracusana i cui scenari peculiari, si «metamorfizzano» per dirla con Leonardo Sciascia, lettore di Pirandello, in «luoghi di diurno servaggio in un mondo senza musica», di «piccoli poveri uomini feroci, di conflitti tra vita e forma, tra personaggi e creature»²⁹.

Nell'implacabile incipit dei *Vecchi e i giovani* «Girgenti, nei resti miserevoli della sua antichissima vita raccolti lassù, si levava, silenziosa e attonita superstite, nel vuoto di un tempo senza vicende, nell'abbandono d'una miseria senza riparo»³⁰. La medesima fatale assenza di redenzione grava nelle *Tre mogli*, sin dalle prime pagine, sulla città che contaminata dal colera, «brulicava come un formicaio minacciato dal fuoco» mentre «l'odore dell'acido fenico si impastava con l'odore consueto della miseria che proveniva dai bassi»³¹.

La drammatizzazione dei turbamenti coscientiali si fonda su un tratto descrittivo, fisionomico, ambientale, paesaggistico, architettonico adulterato dal germe della dissoluzione, dal «respiro caldo della città in fermento», devastata dall'epidemia, che si propaga come «l'alito affannato di un moribondo divorato dalla febbre» al castello Maniace «rettile acquattato che si protende nell'acqua»³². Un'espansione di figurazioni sinistre avvolge luoghi esemplari della topografia siracusana mutandone le sembianze, così ancora la «facciata della chiesa dello Spirito Santo era una colomba bianca accovacciata sull'acqua»³³ e «il castello un mostro addormentato sulla bocca del porto»³⁴.

Metafore e similitudini proliferano, in una ulteriore consonanza dialogica con il romanzo pirandelliano del 1913, nella rappresentazione di scorci naturali mutuati dalla comune genetica appartenenza

²⁸ Di Falco, *Le tre mogli*, cit., p. 494.

²⁹ Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 1996, p. 42.

³⁰ Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 5.

³¹ Di Falco, *Le tre mogli*, cit., p. 91.

³² Ivi, p. 149.

³³ Ivi, p. 221.

³⁴ *Ibid.*

alla dimora isolana. I medesimi elementi, «vento», «luna», «stelle», cooperano in entrambe le partiture narrative a ridisegnare una mappa coscienziale del paesaggio isolano su cui si eleva, in un analogo protagonismo, il mare, «torbido, rabbuffato, cerulo, turchino fosco, vaporoso» nelle declinazioni pirandelliane, «grigio, azzurrognolo, viola» nella tavolozza cromatica della Di Falco, nell’immaginario di entrambi, spettatore maestoso ora tumultuoso, ora silente della caducità prosaica delle vicende umane.

Prendendo a prestito le parole pronunciate da Leonardo Sciascia, nel discorso dedicato allo scrittore agrigentino nel cinquantenario della morte, sembra di «poter dire che tutta la letteratura di questo nostro secolo è un rameggiare, uno svolgersi, un respirare e anche un dibattersi»³⁵ dall’esemplarità di parabole come quella pirandelliana. In un ideale «ordine delle somiglianze» si potrebbe chiosare che la vocazione inventiva della Di Falco si aggiudica con *Le tre mogli* la sfida del ritratto epocale in un’architettura compositiva imponente che tesaurizza rinvigorendosene, tutta l’inquietudine compositiva del maestro di Girgenti. «Merito della scrittrice», notava sin dal 1954 Montale con il consueto acume, resta, infatti, di «essere uscita indenne dal suo canovaccio e di aver destato in noi un interesse, una pietà umana che non dimenticheremo facilmente»³⁶.

³⁵ Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, cit., p. 243.

³⁶ Eugenio Montale, *Laura Di Falco, Paura del giorno*, in *Il secondo mestiere. Prose*, I, Milano, Mondadori, 1996, p. 1720.